

Zeitschrift: Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband =
organe officiel de la Société fédérale des orchestres

Band: 24 (1963)

Heft: 12

Artikel: Musik der Sphären - Musik der Engel : zum Jahresbeginn 1964 =
Musique des sphères - Musique des anges : quelques réflexions à
l'occasion du Nouvel-an 1964

Autor: Aus der Au, Walter / Cherbuliez, A.-E. / Fallet-Castelberg, Ed. M.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-955762>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

2. Rapport sur l'exercice de 1963

Les sections sont en possession du questionnaire. Celui-ci doit nous être renvoyé au plus tard jusqu'au 15 février 1964. Les frais pour le réclamer seront débités aux sections en retard.

3. Assemblée des délégués 1964

La date a été fixée aux 2/3 mai 1964; elle aura lieu à *Cham*.

Pour le comité central: Walter Aus der Au, président central

Musik der Sphären - Musik der Engel *Zum Jahresbeginn 1964*

Wollten wir die Neujahrsbetrachtung 1964 in gleicher Art gestalten, wie diejenigen der letzten Jahre, so wäre ein schmerzlicher Akzent besonderer Art unvermeidlich gewesen. Waren es 1958 und 1959 die phantastischen Errungenschaften der Weltraumtechnik und -schiffahrt, die das menschliche Bewußtsein auf das Stärkste beeindruckten, 1960 ein Hinweis auf das Grundgesetz der harmonischen Kadenz, also ein Blick in das Innere des neueren musikalischen Kunstwerks seit dem ausgehenden Barock, für 1961 und 1962 ein Blick nach innen auf die Bedeutung der Tätigkeit unserer Sektionen und unserer Zentralbibliothek, so ging die Neujahrsbetrachtung 1963 von der in New York erlebten unmittelbaren und wirklichen Drohung eines Atomkrieges im Zusammenhange mit der Kubakrise vom Oktober 1962 aus und versuchte Gedanken über die Musik als Trösterin zu formulieren.

Hieran anknüpfend wäre es naheliegend gewesen, zu Beginn des Jahres 1964 an jene verhängnisvollen Schüsse zu erinnern, die im fernen Texas am Ende des abgelaufenen Jahres dem Leben eines hochgemuten, den Frieden ernstlich erstrebenden, in Kriegsgefahr dennoch mutig bis zur Selbstaufopferung gebliebenen jungen und doch schon bedeutenden Staatsmanns ein plötzliches Ende setzten. Bei aller staunenswerten Technik, die es dem Menschen ermöglicht, nunmehr von der kleinen Erde aus Signale, feste Körper, ja sich selbst ins Weltall zu schleudern, hatten es die dunklen, grausamen, verbrecherischen Kräfte in der gleichen Menschenseele nicht verlernt, von außen in das Innere des Menschenherzens und Menschengehirns todbringende Kugeln zu jagen... Doch wollen wir auf diesem negativen Boden nicht eine Neujahrsbetrachtung aufbauen, außer vielleicht in dem Sinne, daß gerade das geistige Tun und Wollen, die Vision der Gerechtigkeit, Freiheit und des Friedens, die John F. Kennedy beseelte, sozusagen unabhängig von der physischen Existenz ihres Urhebers weiterlebt, weiterleben muß und somit das Schicksal wiederum einen

Fingerzeig gab, der Menschheit, wenn auch unter einem tragischen Vorzeichen, die Notwendigkeit in Erinnerung zu rufen, für große Ideale zu kämpfen, dem Geiste den Vorrang zu lassen, aber mit dem Geiste das Irdische, sogar das Materielle in Ordnung zu bringen und zu halten, ohne zu vergessen, daß der Mensch im Zusammenhange mit dem Kosmos, dem Göttlichen gesehen und erkannt werden muß.

Dieses Gefühl, in Verbindung mit dem Weltall und dadurch unter dem «Gesetz der Götter» zu stehen, ist seit den entlegensten Epochen des Menschenbewußtseins und der Menschheitsgeschichte eine unabänderliche Erkenntnis der Weisesten und Gläubigsten aller Zeiten und Völker gewesen und geblieben. Viele orientalische Kulturen, von Aegypten bis nach China, haben die Ueberzeugung gehabt und ausgesprochen, daß es einerseits eine «Harmonie der Welt» gibt, die zu erfassen, der nachzuleben zu den edelsten Aufgaben des menschlichen Geistes gehöre. Bemerkenswert ist aber in diesem Zusammenhange andererseits die Feststellung, daß in vielen bedeutenden alten Kulturen bestimmte Grundtatsachen der Musikerkenntnis in unmittelbarem, und zwar gegenseitigen Zusammenhange mit denjenigen, dem Menschengeniste unerkennbaren und unfaßbaren Kräften gesehen werden, welche die Bewegungen und das gegenseitige Kräftespiel der Gestirne, die Gestalt des Weltalls bestimmen und regieren.

So entstand der Begriff der «Sphärenharmonie» und der «Sphärenmusik». Die an Kristallglocken des Himmels befestigten Planeten erzeugen durch ihre verschiedenen, verschieden raschen, permanent drehenden Bewegungen ständig erklingende Töne, die zusammen diejenigen konsonanten, «harmonischen», d. h. wohlklingenden Akkorde ergeben, die sich auch aus den sechs ersten Tönen der physikalischen «Obertonreihe» (oder den entsprechenden Teilungen einer gespannten Saite) ergeben (z. B. von c aus: c, c', g', c'', e'', g'' . . .). Eine musikalische Konsonanz ist also das Symbol für die kosmische Ordnung und umgekehrt, die kosmische Ordnung spiegelt sich im musikalischen Erlebnis des Menschen als eine Konsonanz! Diese Anschauung wurde erweitert zu derjenigen, daß Natur und Kunst einer «harmonischen» Zahlenreihe entsprechen, die vom unendlichsten Teil der Zahl 1 über 1 bis «Unendlich» in ganzen Zahlen weiterläuft.

Das christliche Mittelalter in Europa übernahm weitgehend diese Anschauungen, indem es sie in seine Auffassung von Gottes Allmacht einbaute; sie sind auch heute noch (ja wieder in erhöhtem Maße) lebendig, wie etwa die bekannten Veröffentlichungen von Albert von Thimus («Die harmonikale Symbolik des Altertums», Köln 1868) und von Hans Kayser (z. B. «Vom Klang der Welt», Zürich 1937, «Lehrbuch der Harmonik», Zürich 1950) u. a. m. beweisen. Die Musik wurde zum Symbol des (christlichen) Geistes, der sich über die Gläubigen ergießt. Eine spätsyrische Darstellung verbindet die vier wichtigsten Grundtonarten mit Kälte, Wärme, Feuchtigkeit und Trockenheit, spätalexandrinische Denker vergleichen die siebengliedrige Vokalreihe mit den abgestimmten «Klängen» der Planeten einerseits, aber auch mit den sieben

Saiten der Lyra (spätantikes Zupfinstrument, das als Laute und Gitarre bis heute weiterlebt).

Eine berühmte Miniatur einer florentinischen Handschrift um 1300 n. Chr. zeigt in wunderbar durchgeistigter und in sich großartig aufgebauter Darstellung die drei Hauptarten der Musik, nämlich

1. die «musica mundana», die Musik des Weltalls, die Sphärenmusik, die dem menschlichen Ohr nicht erreichbar ist, den Menschen dennoch durchdringt, von ihm als ein «kosmisches Gefühl» erlebt wird;
2. die «musica humana», die «menschliche Musik», d. h. die vom Schöpfer gewollte innere Harmonie zwischen Körper, Geist und Seele, wie sie sich z. B. im Tanz, vor allem im kultischen, sakralen Tanz äußert. Auch diese Musik bleibt für das menschliche Ohr unhörbar, der Mensch erlebt sie aber dennoch durch das Auge, durch den Rhythmus des Tanzes;
3. die «musica instrumentalis», die Musik, die der Mensch selbst mit seinen tonerzeugenden «Instrumenten», nämlich der eigenen Stimme und den von ihm erfundenen Musikinstrumenten, hervorbringt. Diese Musik kann auch das menschliche Ohr aufnehmen und klanglich real erleben!

Einer der Hauptvertreter dieser «harmonikalen» Thesen über den astronomischen Kosmos mit seinen Fix- und Wandelsternen, seinen Sonnensystemen und der «kosmischen» Interpretation musikalischer Ton- und Intervallbeziehungen war der große württembergische Astronom Johannes Kepler (1571—1630), der in seinem Buche «*Harmonices mundi libri V*» (1619) seine tiefsten Gedanken über die Lehre von der Weltharmonie und ihre harmonikal-musikalisch-mathematischen Grundlagen darlegte. Ist es nicht ein tiefsinniger Zufall, daß der vor wenigen Wochen verstorbene große deutsche Komponist Paul Hindemith, der sich seit Jahrzehnten immer tiefer in das Studium der christlich-mittelalterlichen Musikanschauung versenkte, als letzte große Oper seines so reichen Schaffens 1958 eine solche über den Kampf Keplers um seine «musikalische» Weltanschauung abschloß und ihr den Titel «Die Harmonie der Welt» gab? Hindemith sagte hierzu, daß Kepler auf seine Weise diejenige Harmonie zu erkennen suchte, die zugleich unzweifelhaft das Universum regiere und Musik als ihr tönendes Gleichnis bewirke.

Die christliche Weltanschauung, die der Musik in ihrer gottesdienstlichen Liturgie bekanntlich eine so bedeutende Rolle zuerkannte, daß z. B. der spätmittelalterliche «gregorianische Gesang» im Laufe der Jahrhunderte die Entwicklung der mehrstimmigen Musik aufs stärkste beeinflusste, hat auch das Bedürfnis anerkannt, Sendboten des Himmels zu den Menschen zu schicken, um ihnen die Sphärenmusik als Gotteslob nahe und zu wirklichem Gehörserlebnis zu bringen. Nicht nur allgemein und begrifflich wurde die «Sphärenmusik» in christlicher Sicht zur «Musik der Engel», sondern in Wort, Bild und Ton, in «hörbarem» musikalischem Kleide schuf die christliche Kunst «Singende und

spielende Engel», die sich nicht selten zu ganzen «Engelkonzerten» vereinigten. Wie heißt es doch im alten geistlichen Volkslied:

Vom Himmel hoch, o Englein, kommt,	Kommt ohne Instrumente nit,
kommt, singt und klingt,	bringt Lauten, Harfen, Geigen mit,
kommt, pfeift und trombt,	laßt hören euer Stimmen viel,
von Jesus singt und Maria.	mit Orgel und mit Saitenspiel.

Und der gemütvollere norddeutsche Dichter Matthias Claudius (1740—1815) sagte einmal: Musik, o ja, Musik ist eine herrliche Sach'; auch die heiligen Engel im Himmel sind Freunde davon, ich habe sie mehr als einmal auf Schilde-
ereien blasen sehen, und die Musik ist lieblich zu hören und hat wirkliche Gewalt aufs Herz!

So vermitteln die Engel mit ihrem Singen und Spielen, mit ihren Konzerten den Menschen zugleich die himmlische Schönheit der Musik selbst, am bewegendsten vielleicht, wenn Christus den Menschen in Menschengestalt erscheint und geschenkt wird, zur Weihnachtszeit. Der Evangelist Lukas schildert ergreifend, wie «bei dem Engel, der den Hirten die Geburt des Heilands verkündet, die Menge der himmlischen Heerscharen war, Gott lobten und sprachen: Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen». Diese Erscheinung der himmlischen Heerscharen hat die alte christliche Welt nie anders verstanden, als in Verbindung mit Gesang und Musik. In den geistlichen Spielen in Klöstern und Kirchen ist der Chor der Engel auf erhöhter Bühne «im Himmel» aufgestellt, von wo das «Gloria in excelsis Deo», aber auch dem Volke verständliche Krippen- und Weihnachtslieder erklangen. Ueber die Bedeutung der Musik der Engel orientiert sehr ausführlich ein neues Werk von Reinhold Hammerstein «Die Musik der Engel», Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters, München 1960.

Zu den Musikern kommt das endlose Heer der frommen Maler seit dem ausgehenden Mittelalter und bis zur Gegenwart, die nicht müde werden, die himmlischen Heerscharen auf oder über dem Dache des Stalles zu Bethlehem, die singenden und musizierenden Engel in tausendfacher Variante einzeln oder in Gruppen, versehen mit allen denkbaren Instrumenten, darzustellen, und zwar in allen Phasen der Lebensgeschichte des Heilands. So klingt Musik der Engel bei der Ankunft der drei Könige aus dem Morgenlande, im Tempel zu Jerusalem, auf der Flucht nach Aegypten, im Zusammenhange mit der anbetenden oder thronenden Madonna mit dem Kinde, bei der Krönung Mariae durch Christus, beim Nahen des Heilands am Weltgericht des jüngsten Tages.

Auf diese Weise haben die Maler aller Zeiten, aller Nationen, von England, Frankreich, Spanien und Portugal über das deutsche, skandinavische und italienische Sprachgebiet hinweg bis tief in den europäischen Osten die ganze Tonkunst ihrer jeweiligen Epoche, das ganze so reiche musikalische Instrumentarium der Jahrhunderte neben dem reinen Gesang aufgeboten, um die Musik der Engel den Gläubigen sichtbar zu machen. Zugleich haben diese Künstler

der Musikforschung einen unschätzbaren Dienst geleistet, denn die Wissenschaft von der bildlichen Musikdarstellung («Musikikonographie») wäre gerade ohne die Maler der Engelmusik und das von ihnen überlieferte Material an Musikinstrumenten gar nicht möglich geworden.

Und die Musiker, die Komponisten? Auch sie gestalteten immer wieder den abstrakten Gedanken der Engelmusik auf die verschiedenste Weise zu wirklichen Klängen in ihren Werken, in zahllosen Motetten, Messeabschnitten, geistlichen Konzerten, Kantaten usw. Mit der rasch wachsenden Verbreitung vokaler, instrumentaler, konzertanter Stile blühte auch die «Spezialität» der musikalischen Engelkonzerte auf, besonders in Verbindung mit der Weihnachtshistorie.

Zählen zu den edelsten und bekanntesten Engelkonzerten bildlicher Art aus dem 15. Jahrhundert der Engelchor im Paradies von Fra Angelico, diejenigen von van Eyck, von Lochner, das große, doppelhörige Engelkonzert des Meisters des Marienlebens, die musizierende Engelschar von Boccati, aus dem 16. Jahrhundert die Darstellungen von Cornelisz, Maria mit dem Kinde, eines unbekanntem Meisters um 1510, so ist das vielleicht schönste Engelkonzert dieses Jahrhunderts auf dem berühmten Isenheimer Altar von Matthias Grünewald in Colmar zu finden (vgl. das hübsche Bändchen «Musizierende Engel» mit einer Einführung von Max F. Schneider, Amerbach-Bildbändchen Nr. 12, Basel 1947). Kein Geringerer als Paul Hindemith hat in seiner Grünewald-Oper «Mathis der Maler», die in Zürich 1938 am dortigen Stadttheater uraufgeführt wurde, dieses Engelkonzert in Töne umgesetzt und, vor Vollendung der Oper selbst, als ersten Abschnitt der aus reinen Orchesterstücken dieses Bühnenwerks schon 1934 zusammengesetzten Sinfonie «Mathis der Maler» verwendet. Der Komponist hat hier absolute und programmatische Musik in bemerkenswerte engste Verbindung gebracht. «Absolut» ist das «Engelkonzert» dieser Sinfonie, weil es mit duftigstem kontrapunktischem Geflecht das alte geistliche Volkslied «Es sangen drei Engel ein süßen Gesang» umgibt, «programmatisch», weil das Engelkonzert des Isenheimer Altars die unmittelbare inspiratorische Grundlage zu dem Satz abgab (vgl. den «Konzertführer» von Hans Renner, Stuttgart 1952, Abschnitt: Hindemith).

Eines der vokalen (wenn auch vom Orchester begleiteten) Gegenstücke zu Hindemiths rein instrumentalem Engelkonzert aus hochbarocker Zeit ist der weltberühmt gewordene «Halleluja»-Chor aus G. F. Händels Oratorium «Der Messias» von 1742. Ständig ertönt in den Stimmen und im Orchester, vielfach als motivische «Girlande» zu den tragenden Melodien, fugierten Entwicklungen und choralmäßigen Akkordfolgen das viertönige «Halleluja»-Motiv, das sinnbildlich im ganzen musikalischen Raum, in der Höhe und in der Tiefe ertönt und ihn im symbolischen Sinn ausfüllt; so entsteht mit musikalischen Mitteln eine großartige «Weltraum»-Empfindung, die ihr philosophisches Seitenstück in den ebenfalls berühmt gewordenen Thesen des großen deutschen Philosophen G. W. Leibniz (1646—1716) findet. Leibniz strebte nach Vereinigung

des Verschiedenen, nach «Harmonie», vor allem auf religiösem und philosophischem Gebiete. Alle lebendigen Kräfte und Bestandteile der Materie sind von Gott von Anfang an als in innerer Harmonie untereinander stehend gewollt und geschaffen worden; das nennt Leibniz die «prästabilierte (d. h. die von vornherein aufgestellte und wirksame) Harmonie», zu der, wie alles, auch die Welt der Töne gehört. Große Barockkomponisten wie Bach und Händel haben sich in ihren kontrapunktischen Werken, besonders in ihren Fugen, gewissermaßen unbewußt dieser Auffassung von der prästabilierten Harmonie angeschlossen; die Themen ihrer Fugen und deren Kontrapunkte bewegen sich im musikalischen Raume so, wie wenn der Schöpfer aller Dinge ihren Lauf von Anfang an bestimmt hätte, mit dem Zwecke, daß alle Stimmen zu einer großen inneren Harmonie beitragen. Diese Auffassung ist auch für den heutigen Hörer ein Mittel, den alten Kontrapunkt nicht einfach als eine Verstandeskonstruktion, sondern eben als ein Symbol höherer Kräfte zu erfassen.

So wollen wir denn, das ist unser aufrichtiger Wunsch zum Jahresbeginn 1964, Musik als Ausdruck und Sinnbild höherer, göttlicher Kräfte zu erfassen, zu gestalten, zu erleben und zu vermitteln immer wieder versuchen. Das ist nicht leicht und nicht jedermann mag es gelingen, so weit zu kommen wie der große Sebastian Bach, der voller Ueberzeugung einmal aussagen durfte: «... und soll aller Musik anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths seyn», wobei Bach selbst auch die weltliche Musik (die er ebenfalls in hohem Maße pflegte) in dieses Gesetz mit einbezog. Das mag uns allen ein Ansporn sein, immer wieder Musik, Musikausübung, Musikgestaltung unter einen höheren Gesichtspunkt zu stellen. Das ist ja auch das letzte Ziel des Eidgenössischen Orchesterverbandes!

In diesem Sinne wünschen die Unterzeichneten allen Sektionen und Sektionsmitgliedern ein glückliches Jahr 1964 und möchten zugleich dem Dank gegenüber allen Förderern der Bestrebungen des EOV, insbesondere den eidgenössischen, kantonalen und kommunalen Instanzen und Behörden, aufrichtigen Ausdruck geben.

Zürich, Bern und Zug, Anfang Januar 1964

Für den Zentralvorstand: Walter Aus der Au, Zentralpräsident

Für die Musikkommission: Dr. Ed. M. Fallet-Castelberg, Präsident

Für die «Sinfonia»: Prof. Dr. A.-E. Cherbuliez, Redaktor

Für den Verlag der «Sinfonia»: Joseph Kündig, Buchdruckerei

Musique des sphères - Musique des anges

Quelques réflexions à l'occasion du Nouvel-An 1964

Au début des années 1958 et 1959, nous avons parlé des réussites sensationnelles dans le domaine de l'aviation cosmonautique, et de ce que pouvait nous

dire, malgré ce regard soudain vers l'espace infini, la musique, produit de nos plus intimes émotions humaines. En 1960, nous discutons brièvement l'importante loi de la formule cadentielle (Tonique, Sous-Dominante, Dominante, Tonique) permettant un regard vers l'intérieur de l'oeuvre d'art musicale classique et romantique; pour le début de 1961 et de 1962 il fut question de l'importance de nos sections dans l'ensemble des activités de la Société fédérale des orchestres et de celle de notre Bibliothèque centrale. Pour 1963 enfin, il nous tint à coeur de mettre en rapport l'alerte dramatique de la guerre atomique menaçante à la suite de la crise cubaine, vécue par le rédacteur de «Sinfonia» en octobre 1962 à New York, avec le pouvoir consolateur de la musique.

De quoi parler au début de 1964? En poursuivant ce genre d'association d'idées, pratiquées depuis quelques années, il aurait été logique de faire allusion à la tragédie criminelle anéantissant la vie d'un chef d'état, jeune, intrépide, adonné à la pensée de la liberté et de la paix, tragédie absurde vis-à-vis des projets grandioses d'atterrir sur la lune — cela est une leçon terrible pour comprendre que, en fin de compte, c'est l'esprit qui règne et doit régner et que l'homme n'est intelligible qu'en relation avec le cosmos, le principe divin.

C'est précisément cette révélation qui a préoccupé, depuis les temps les plus éloignés de l'humanité, les esprits les plus sages et les plus croyants. Très tôt la conviction d'une «Harmonie de l'univers» s'est établie, se trouvant en étroite parenté avec certaines lois de la musique humaine. L'Harmonie des sphères, théorie musico-cosmique développée surtout dans les grandes cultures de l'ancien Orient, fut introduite en Grèce antique au VII^e siècle av. J.-C. Des correspondances entre les cordes en vibration et les planètes (qui, elles, se trouvent également en vibration perpétuelle) furent établies d'une façon fort concrète: le si grave correspond à Saturne, le fa à Jupiter, le sol à Mars, le la au Soleil, etc.

Le moyen âge chrétien a continué de sa façon et en le transformant selon son propre dogme, ce concept de l'interrelation entre l'astronomie et la musique d'une part, et des sons musicaux et l'âme humaine d'autre part. Boèce, un savant romain du Ve siècle, établit cette explication tripartite de la musique qui subsiste jusqu'à l'époque de la renaissance: «musica mundana», la musique «mondiale» produite par le mécanisme de l'univers et les mouvements des astres, musique que l'homme ne peut percevoir avec l'ouïe, mais deviner par son esprit; «musica humana», la musique «humaine» qui est, d'une part, due à l'harmonie que Dieu a établie entre l'âme, l'esprit et le corps de l'homme (et dont une des réalisations possibles est la danse, surtout la danse rituelle et sacrée) et, d'autre part, «compréhensible à quiconque descend en soi-même» (sans être perceptible par l'ouïe humaine!); enfin «musica instrumentalis», la musique «instrumentale», produite par les «instruments» dont l'homme lui-même dispose (sa voix et les instruments de musique proprement dits qu'il construit de ses propres mains) — et c'est cette dernière catégorie de musique qui, seule, peut être saisie par nos facultés auditives!

L'astronome allemand Kepler (mort en 1630) a soutenu, dans son fameux ouvrage «*Harmonices mundi*», que la même loi universelle règle le monde sensible et le mouvement des sons et, de ce fait, la musique. Il établit, par conséquent, l'analogie des rapports harmoniques de la musique et de ceux de l'astronomie. Cette pensée se trouve généralisée par les thèses philosophiques et religieuses du grand philosophe Leibniz (décédé en 1716) qui, entre autres, est convaincu que toutes les forces vives régissant les organismes vivants et la matière, jusqu'aux mouvements des astres, se trouvent dans une harmonie «*préétablie*» par Dieu.

Ces considérations continuent à préoccuper certains esprits au cours des siècles suivants. Albert von Thimus les a repris de façon profonde et savante dans sa «*Symbolique harmonicale*» vers 1870, Hans Kayser en reparle dans ses traités sur «*Le son du monde*», sur «*La science harmonicale*» entre 1920 et 1950. N'oublions pas, d'ailleurs, que Paul Hindemith, mort inopinément à la fin du mois de décembre 1963 et que Darius Milhaud appela, à cette occasion triste, spontanément le plus grand compositeur allemand depuis Richard Strauss, s'est tellement indentifié avec les thèses de Kepler qu'il a entrepris à écrire en 1958 un grand opéra dont Kepler est le héros et auquel il donna le titre significatif «*L'Harmonie du monde*»!

Et que dire des innombrables poètes, peintres et sculpteurs qui ont glorifié de la façon la plus diverse l'idée chrétienne que cette «*musica mundana*» est transmise à l'humanité par les anges qui, individuellement, en petits ou en grands groupes, chantent la louange de Dieu, ne la chantent pas seulement, mais la réalisent aussi en jouant de tous les instruments imaginables que l'époque respective connut? Citons les admirables miniatures et sculptures du moyen âge (cathédrale de Chartres, Baptistère de Parme, cathédrale de Reims), les tableaux italiens de S. Croce à Florence, les anges musiciens de la cathédrale d'Exeter, tous au XIV^e siècle, aux XV^e et XVI^e siècles ceux des frères van Eyck, de Hans Memling, à S. Francesco à Rimini, de Botticelli, Fra Angelico, le concert d'anges de Sassetta à Sienne, les anges de Girolamo dai Libri (Vérone), et surtout l'admirable autel d'Isenheim à Colmar, dû au peintre Mathis. Et s'est encore Hindemith qui mit «*en musique*» ce fameux concert d'anges dans la symphonie «*Mathis le peintre*» qui groupe trois morceaux instrumentaux de son opéra «*Mathis le peintre*» de 1938; dans cette symphonie à trois mouvements, le «*Concert des anges*» forme le premier mouvement, entourant d'un filigrane contrapontique des plus délicats un vieux chant religieux populaire. C'est surtout la cantate concertante des XVII^e et XVIII^e siècles qui a donné lieu, en Italie, en France, en Allemagne, à de nombreux «*concerts d'anges*».

C'est dans le sens de ces considérations que nous voudrions exprimer pour le début de 1964 le désir que, de plus en plus, la musique et la pratique musicale puissent être conçues comme une expression symbolique de pouvoirs

divins, de l'harmonie universelle à laquelle, dans son for intérieur, chaque homme honnête aspire.

En faisant ainsi-ce qui est aussi conforme à l'idéal que la Société fédérale des Orchestres s'est donné dans ses statuts — les soussignés transmettent à toutes les sections, aux membres de section leurs vœux les plus sincères pour 1964, en remerciant tous ceux qui ont bien voulu soutenir les efforts de la S. F. O., notamment les autorités fédérales, cantonales et communales.

Zurich, Berne, Zoug, au début de janvier 1964

Pour le Comité central: Walter Aus der Au, président central

Pour la Commission de musique: Ed. M. Fallet-Castelberg, président

Pour la «Sinfonia»: Ant.-El. Cherbuliez, rédacteur

L'éditeur de «Sinfonia»: Joseph Kündig, Imprimerie

Richard Wagner und Giuseppe Verdi als Meister der Orchestration (Fortsetzung)

(anlässlich der 150. Wiederkehr der Geburt beider Komponisten)

Rheingold (1869): Das orchestrale *Vorspiel* ist deswegen bemerkenswert, weil es während seiner ganzen Ausdehnung (140 Takte) ständig ein und denselben Es-dur-Akkord bringt, der in diesem Falle für Wagner das tönende Symbol des großen Stroms ist! Was sich also ändert, ist nicht die Harmonie, auch nicht die Melodie, denn von einer melodischen Führung kann man hier nur bedingt sprechen, sondern der klanglich-dynamische Aufbau, der das Fluten und Wogen, das Rauschen und Klingen der Wassermassen in der grün-blauen Tiefe des Rheins schildert. Das Tongewebe entfaltet sich ganz in der Tiefe (wo das Gold der Nibelungen versteckt ist) und steigt allmählich zur Höhe des Wasserspiegels. Meisterlich sind, von den Kontrabässen angefangen, über Fagotte, Hörner, Violoncelli, Violinen, Holz und Blech schließlich alle Instrumentengruppen in dieses sich steigernde Wogen und Strömen einbezogen.

Orchestral eindrucksvoll und ganz neuartig ist die *Fahrt* des bösen Zwerges Alberich *in die Tiefe des Stromes*, nachdem er das Gold an sich gerissen hat. Violinfiguren rauschen, verschiedene wichtige Motive werden verarbeitet (Entsagungsmotiv in Hörnern und Englisch Horn, Walhallmotiv in Tuben und Posaunen).

In der 4. Szene wird der gefesselte Alberich von den Göttern zur *Uebergabe des geraubten Goldes* gezwungen. Bei dieser Gelegenheit entfaltet das «Nibelungen»-Orchester zum ersten Male seine ganze Pracht, zugleich den Höhepunkt der ganzen Rheingoldmusik bildend, wobei zunächst dunkle, doch kraftvolle